

Le *Bharata Natyam* ou l'enchantement poétique
Approche de mises en scène du poème chanté *Ādikkondār*
dans le style *Bharata Natyam*



Le célèbre chant *Ādikkondar* est l'œuvre d'un compositeur indien du XVII^{ème} siècle, Muthutandavar. Il sert de partition à une forme de *padam* appartenant au répertoire du *Bharata Natyam*, théâtre dansé originaire de l'Inde du Sud. Nous avons choisi de nous pencher sur trois propositions chorégraphiques de la première phrase chantée afin d'interroger les enjeux linguistiques et esthétiques du passage d'un texte littéraire à un art de la scène actuel : les rythmes et les mouvements corporels de l'acteur-danseur peuvent-ils être réduits à une traduction du texte chanté, ou jouent-ils plutôt avec le signifiant, dépassant ainsi un contexte culturel et historique unique lié à l'hindouisme du XVII^{ème} siècle ?

Constitué de quelques phrases rendant hommage au dieu Shiva et à la dimension merveilleuse de sa danse, le poème rejoint par là les enjeux spirituels du *Bharata Natyam* en tant que danse sacrée. Rappelons que le traité du *Natya Sastra*, dont s'inspirent encore les chorégraphes classiques, présente la danse comme création du dieu Shiva. Il est dit que «celui qui accomplit cette danse pratiquée par *Mahesvara* (le grand dieu, Shiva) sera délivré de tous ses maux et atteindra l'univers de ce dieu »¹.

¹ Cité par Katia Légeret, *Les 108 pas du dieu Siva*, éd. Shastri, Paris, 1998, p.34 (note 63).

Le texte poétique en *tamoul* commence par ces mots : « *Ādikkondār anda vedikai kāna kan / āyiram vendāmō ?* » Une première traduction donnerait en français : « Pour pouvoir contempler le spectacle de celui [le dieu Shiva] qui a joué (ou « dansé ») / N'aurait-on pas besoin d'avoir mille yeux ? »

Du fait que de nombreuses chorégraphies existent à partir de ce poème chanté, tout laisse à penser que le *Bharata Natyam* dépasse et enrichit la signification du texte. La création chorégraphique, si elle puise son inspiration dans une œuvre issue d'une culture précise, ne saurait en effet se cantonner à une seule forme possible, unique, et restreinte. Comment une forme de théâtre dansé s'empare-t-elle et joue-t-elle avec les origines sacrées de son art et, plus précisément à travers ce texte évoquant un spectacle divin, dévoile-t-elle et suggère-t-elle à travers une multiplicité de sens ?

Nous présenterons dans un premier temps comment les chorégraphes ont choisi de représenter sur scène le début du vers, à partir de l'évocation du dieu qui a joué (ou « dansé »). Dans un second temps, la suite du vers nous donnera l'occasion de découvrir des passages chorégraphiques plus proches de la narration, où le motif du regard pose la question des limites entre les représentations du récit, du public et de l'artiste en scène.

Avec les trois premiers mots, le ton est donné : « *anda vedikai* » désigne « ce spectacle » et « *Ādikkondār* » signifie : « qu'il a joué (ou dansé) ». Il est remarquable que le chant soit inauguré par le radical « *ādi* -> »² : il s'agit de jeu, de danse, à la fois dans l'univers intra-diégétique et dans celui du spectacle chorégraphié représenté sur scène. Les notions de « jeu » (*ādi*-) et de danse (*nāda*-)³ sont souvent annoncées dès le premier mot du chant, et le mot « *ādikkondar* », qui occupe à lui seul trois temps dans une phrase rythmée par seize temps, va permettre aux chorégraphes de développer plusieurs propositions.

Dans la chorégraphie d'Ajith Baskaran Dass⁴, artiste et chorégraphe malaisien formé au *Bharata Natyam*, la partition musicale ne commence pas par la phrase chantée, mais plutôt par un prélude musical au rythme enlevé, sur lequel le danseur a chorégraphié des pas avec une posture de bras représentant Shiva ainsi que des *jatis*, c'est-à-dire des enchaînements de mouvements sans narration. La figure de Shiva s'insère à certains moments dans cette structure, la chorégraphie annonçant ici le thème du chant à venir.

² On peut noter en effet d'autres chants servant au répertoire du *Bharata Natyam* commençant par ce radical : *Ādidi kundali pambe*, *ādum ajage ajagu*, *Ādādu asangādu vā* pour n'en citer que quelques-uns.

³ « *nāda* » est en effet lui-aussi un radical souvent utilisé dès le début des danses, comme dans les pièces sur le *Nātaraja*, « roi de la danse » : *Nādarajar kauttvam*, *Natanam ādinar* par exemple.

⁴ Basé à Johor Bahru, au sud de la Malaisie, sa compagnie de danse *Suvarna Fine Arts* reprend des éléments des formes traditionnelles.

De même, dans la version chorégraphiée de D. Bhavani⁵, danseuse et chorégraphe indienne, le chant n'arrive qu'après plusieurs phrases instrumentales. Mais cette fois, la chorégraphe choisit de « faire vivre » la figure de Shiva avec sa position caractéristique de Roi de la danse, depuis le moment où la danseuse se prépare et jusqu'à la phrase chantée, la danseuse gardant la même position de bras en enchaînant plusieurs mouvements rythmiques (*jatis*) avec les jambes et les frappes de pied :



Adavú avec les *mudrâ* classiques de Shiva

Ainsi dans les deux cas, la chorégraphie se veut spectaculaire et extra-ordinaire, afin que le spectateur se dise lui-même, lorsque le chant surgit, qu'il admire ce spectacle du dieu Shiva incarné par la danseuse. .

En ce qui concerne la version de Sivaselvi Sarkar⁷, la configuration est différente, car le morceau musical commence tout de suite avec la phrase chantée. Comme l'acteur-danseur laisse le chant précéder son entrée en scène, c'est le chant qui raconte et crée ainsi un effet d'attente.

Puis, comme précédemment dans la chorégraphie de l'artiste malaisien, l'acteur-danseur propose autant de versions chorégraphiées que d'occurrences du *Pallavi*, c'est-à-dire du « refrain ». Certaines montrent des épisodes mythologiques où Shiva accomplit des exploits symboliques, fonctionnant comme des périphrases chères au style classique ancien : Shiva, c'est aussi celui qui a placé le Gange dans son chignon, celui qui a vaincu le tigre sorti du feu, celui qui a dansé sur le nain de l'ignorance, celui qui est aimé de la belle Parvati. La chorégraphe remplace ici le poète, proposant des « périphrases chorégraphiées » pour évoquer la figure de Shiva.

⁵ D. Bhavani a été disciple de Tanjavur Dhandayuthapani Pillai. Elle enseigne le style de Tanjore et a créé une école à Chennai, *Sri Bhavani Natyalaya*.

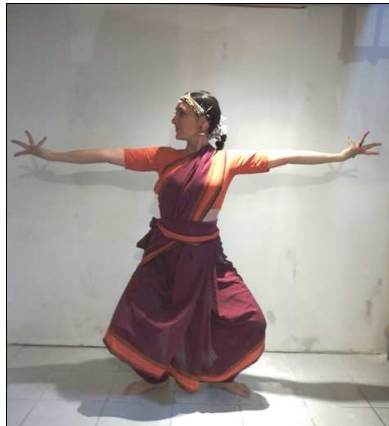
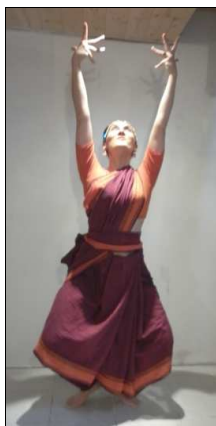
⁶ Les *adavu* sont des combinaisons de pas et de gestes, formant les mouvements de base du *Bharata Natyam*.

⁷ Sivaselvi Sarkar a été disciple de Shanmuga Sundaram Pillai et de la célèbre Balasaraswati. Elle poursuit son enseignement du *Bharata Natyam* dans le centre culturel indien qu'elle a fondé en France (Soleil d'or) et en Inde, près de Pondichéry.



Shiva, celui dont la rivière Gange coule du chignon

Dans certaines occurrences, l'acteur-danseur peut aussi enchaîner des pas de « danse pure » sans narration, choisis pour leur vigueur et leur souplesse :



A ce moment-là, le public voit donc un acteur-danseur tout d'abord, puisqu'aucun signe distinctif de Shiva ne lui est montré, et le glissement s'opère progressivement : la partie « racontée » presque mot-à-mot nous amène à nous demander si ce qui précédait était vraiment un moment de danse pure ou bien une métaphore représentant Shiva dansant. Que montre le chorégraphe ? La prouesse du danseur, proche de la performance esthétique, ou la beauté de la danse de Shiva, tout en grâce et en force ? Tout se passe comme si le chorégraphe lui aussi « jouait » avec les spectateurs et les interprétations possibles, comme si lui-aussi, pour reprendre les mots du poème, « jouait ce spectacle ».

Le vers se poursuit par ces mots : « ... *kâna kan / âyiram vendâmô ?* », évoquant la limite humaine du poète, incapable d'admirer à sa juste valeur Shiva dansant.

Dans la chorégraphie de Sivaselvi Sarkar, la partie narrée grâce aux gestes des mains et à l'expression du visage commence sans ambiguïté avec l'évocation des yeux. Pour la chorégraphe, c'est l'art des émotions qui doit montrer ici à quel point ce spectacle dépasse l'entendement de l'acteur-danseur et le rend admiratif :

« Ô Shiva, comment pourrais-je assez t'admirer ? »



Dans la chorégraphie d'Ajith Baskaran Dass en revanche, le procédé choisi est assez comparable à celui du poème : il montre le fait d' « ouvrir les yeux », puis les yeux eux-mêmes, avec des *mudrâ* - c'est-à-dire des gestes des mains- assez proches. Et lorsque le danseur montre le nombre 1000 avec la même *mudrâ* (*suchi*), on retrouve un motif connu, qui sans avoir le même sens crée un agréable effet de répétition, ce qui pourrait faire penser à une rime dans un poème.



mudrâ chandra kala « ouvrir »



mudrâ : suchi « les yeux »

C'est encore un autre choix artistique qui est proposé par la version chorégraphiée de D. Bhavani : tandis que le chanteur parle des yeux, et de son admiration pour le spectacle de Shiva, la danseuse enchaîne des pas et des poses du dieu, virevoltant, levant haut la jambe, ou dansant des *adavu* vigoureux, proches des arts martiaux.



Posture de Shiva, levant la jambe gauche

L'acteur-danseur dans ce cas n'est pas spectateur devant la danse de Shiva, mais le spectacle lui-même, incarnant le dieu en mouvement comme par métonymie, sauf à quelques instants fugitifs où la danseuse semble méditer sur ce qu'elle voit.

Finalement, comme dans l'acte poétique, les moments de danse pure et de narration suggèrent, représentent, développent, résonnent, jouent avec le signifiant. Ils forment un jeu subtil entre le passé et le présent, où le texte ancien, la musique et le rythme, la portée dévotionnelle de la composition prennent vie avec la mise en scène, la présence des spectateurs, l'expression profonde du maître et de l'interprète, comme autant de poèmes vivants.